

Walter Bruno Berg

Julio Cortázar y el tango
(Rayuela y Trottoirs de Buenos Aires)

1. El jazz y el tango: del lado de allá y del lado de acá

“Se dio cuenta de que la vuelta era realmente la ida en más de un sentido.”¹ La reflexión del protagonista al principio del capítulo 40 de *Rayuela* es programática. *Ir y volver; del lado de allá y del lado de acá; estar en París o estar en Buenos Aires; ser Oliveira, el hombre que se ha ido, pero que se queda con nostalgias de volver, o bien, ser Traveler, “nómada fracasado”* (Cortázar 1975: 271), “porteño humilde” (Cortázar 1975: 269) –según sus propias palabras–, al que no se le ocurre jamás moverse de su sitio: he aquí el paradigma fundamental que instruye el tema principal de la novela, el tema de la *búsqueda*; búsqueda, en efecto, “en más de un sentido”: búsqueda ‘metafísica’ en primer lugar, búsqueda estética, pero también –y sobre todo– búsqueda de la ‘identidad’, del *ser argentino*, o sea, búsqueda de la *argentinidad*. Por eso, no es de extrañar que se encuentre, en el centro del paradigma, una oposición significativa, la del tango y del jazz. No cabe duda la preferencia del narrador: Johnny Carter, el *perseguidor* prototípico –por decirlo así–, protagonista trágico del famoso cuento homónimo –texto clave de toda una serie de textos cuyo punto culminante va a ser *Rayuela*–,² no es cantor de tangos sino músico de jazz. Oliveira a su vez, protagonista de *Rayuela*, también es aficionado al jazz. No sólo él, sino también el resto de los amigos heterogéneos que componen el llamado *club de la serpiente*. Para los miembros del *club*, el jazz parece ser un punto de convergencia donde se encuentran los diferentes móviles que determinan su existencia de intelectuales – el rompimiento

¹ Cortázar (1975: 268).

² Berg (1991: 92 s.).

con el ambiente “burgués”, su afán de trascendencia y también, hasta cierto punto, su interés por el prójimo. “*See, see, rider ... see what you have done*” (Cortázar 1975: 72) canta Big Bill Broonzy cuando Wong acaba de mostrar las fotos horribles de la tortura china. El jazz, pues, es un verdadero *trampolín* en el sentido de los surrealistas. Ahora bien, llegando a Buenos Aires, Oliveira va a encontrarse con su viejo amigo Traveler que es un aficionado del tango. Al contrario de Oliveira, que sólo escucha *discos* de jazz, Traveler también es músico; toca la guitarra y *canta* tangos. Toca tango –podríamos decir– como Johnny Carter toca jazz. ¿Cuál es la significación –preguntamos– de ese encuentro entre un aficionado del jazz y un aficionado del tango, encuentro entre dos amigos que, además de ser amigos, al final de la novela, resultan ser verdaderos *doppelgänger*? ¿Cuál es la significación –sobre todo– para el tango, que aquí nos interesa? No se trata de una pregunta –digamos– meramente ‘académica’. Basta con recordar los rasgos autobiográficos inherentes a la construcción del personaje de Oliveira para entender la importancia de la pregunta para la obra entera de Julio Cortázar. Voy a contestarla en dos tiempos: primero, echaremos una ojeada breve sobre el tratamiento del tango en *Rayuela*. Después, vamos a ocuparnos más en detalle de una colección de seis tangos del propio Cortázar aparecidos a principios de los años 80 bajo el título *Trottoirs de Buenos Aires*, ejecutados por el cuarteto del cantor Juan Cedrón. La música es de Edgardo Cantón.

2. El tango en “Rayuela”

“Il faut voyager loin en aimant sa maison.” La cita es de Apollinaire y sirve de epígrafe a la segunda parte de *Rayuela* – “del lado de acá”, es decir, a la “vuelta”. Conviene recordar que es Apollinaire quien fue, históricamente, el inventor del término *surrealismo*. Oliveira, pues, vuelve a Buenos Aires con la perspectiva del Surrealismo. ¿Cómo se presenta, pues, en esta perspectiva, el tango? Digamos por de pronto que hay poca compatibilidad entre el mundo del tango y el del Surrealismo. Donde el primero dice *sí*, parece que el segundo dice *no*.

Así no cabe duda de que el mundo del tango está poblado de *sujetos*, sujetos en el sentido clásico de la palabra: sujetos masculinos o femeni-

nos; sujetos tristes y deprimidos, a veces llenos de ‘rencor’ (sobre todo cuando se trata de hombres), pero también, a veces, alegres, irónicos y optimistas; sujetos, pues, con todas las incoherencias y contradicciones del mundo en que viven; sujetos, sin embargo, siempre *conscientes* del valor y del coraje que se necesita para enfrentarse a la vida. Las *historias* que se cuentan son historias de arrabales; historias de compadritos o de canfinfleros; historias, a veces, de gauchos venidos a menos en el ambiente urbano; historias también, algunas veces, de gente que *trabaja*, gente que debe enfrentarse a la situación degradante del llamado proletario. Estéticamente, los *textos* de “los poetas del tango-canción” pertenecen a tres categorías: al subjetivismo romántico en cuyo centro se encuentra el diálogo del sujeto consigo mismo; al modelo de la novela psicológica, es decir, la representación del sujeto según las pautas de la verosimilitud psicológica definidas por los modelos de una psicología ‘al uso’; al modelo de la novela social, es decir, la representación del mundo social según los modelos de la verosimilitud histórico-social igualmente ‘al uso’.

Frente a esta construcción estética del mundo del tango regido por las leyes de la verosimilitud, la oposición de la experiencia surrealista es perentoria. Al sujeto, dueño de sus actos de consciencia, se le opone la experiencia del sueño y del inconsciente. Al principio de la verosimilitud que nos lleva a aceptar, al fin y al cabo, el mundo tal como se presenta conforme a los datos de una experiencia estereotipada, se le opone el campo ilimitado de las creaciones artísticas, o sea, una estética de la incoherencia y de la ruptura. Veamos ahora los tres capítulos en *Rayuela* donde el tema del tango es preponderante. Se trata de los capítulos 40, 46 y 111.

Ahora bien, lo primero que constatamos es que la oposición está ausente. Por lo menos está ausente al nivel donde debería existir según las pautas que hemos mencionado: si bien es cierto que a Traveler le gusta el tango, de ninguna manera se presenta como un personaje folklórico amante del terruño o de la ‘argentinidad’. “Deberías aprender de nosotros”, dice a su amigo, “que somos unos porteños humildes y sin embargo sabemos quién es Pieyre de Mandariargues” (Cortázar 1975: 269). Quien se presenta, más bien, como un personaje de tango, es el propio Oliveira. “Nunca pensé que volverías con esa mufa”, observa, una vez más, el amigo, “que te habrían cambiado tanto por allá, que me

darías tantas ganas de ser diferente ...” (Cortázar 1975: 328). Parece como si, al cruzar el Atlántico, Oliveira hubiera dejado atrás buena parte de su bagaje cultural. Si ya no manifiesta ningún interés por el jazz o los surrealistas, en cambio, se pone al día –aunque “desganadamente”– “en materia de literatura nacional” (Cortázar 1975: 270). Sería exagerado decir que haya cambiado por completo porque es cierto que persiste “su manía de encontrarlo todo mal en Buenos Aires, de tratar a la ciudad de puta encorsetada” (Cortázar 1975: 268). Pero al mismo tiempo Oliveira se disculpa delante de los amigos alegando “que en esas críticas había una cantidad tal de amor que solamente dos tarados como ellos podían malentender sus denuestos” (ibid.). Para completar el cambio de roles que se está efectuando, mencionemos que los amigos porteños desde ahora en adelante van a tomar la iniciativa en cuanto a los juegos surrealistas, entre ellos los llamados “juegos en el cementerio”, complicados juegos de palabras a base de diccionarios pesados como el *Julio Casares*. Así, por ejemplo, a propósito de la palabra “farmacéutica Traveler” insistía en que se trataba del gentilicio de una nación sumamente merovingia, y entre él y Oliveira le dedicaron a Talita un poema épico en el que las hordas farmacéuticas invadían Cataluña sembrando el terror, la piperina y el eléboro” (Cortázar 1975: 270).

Si, al final del capítulo 40, se insiste en lo que Traveler llama la “rareza” de su amigo, el hecho de que él mismo, a manera de conclusión, se mete a templar “su horrible guitarra de Casa América y (empieza) con los tangos” (Cortázar 1975: 271), no significa ninguna ‘vuelta al orden’, orden en el cual los tangos connotarían la llamada identidad y el jazz (junto con los “juegos en el cementerio”) el afán surrealista de trascendencia. En efecto, a medida que los dos amigos entran en el proceso vertiginoso de la experiencia del *doppelgänger*, la oposición entre el jazz y el tango comienza a borrarse definitivamente. Comienza a borrarse por dos razones (repito): primero, porque en la segunda parte de la novela –“del lado de acá”, es decir, en Buenos Aires– el jazz ya no está presente (‘físicamente’, por decirlo así); segundo, porque Traveler –ya lo hemos visto– toma la iniciativa en lo que concierne a los juegos surrealistas. Hablando estructuralmente, podría inferirse que los tangos de Traveler van a ocupar un lugar similar a los discos de jazz que escucha Oliveira en París, o sea que el tango también, dentro del universo virtual que construye la novela, desempeña

un papel parecido a aquel del ‘trampolín’ que en París está desempeñando el jazz. Estamos, pues, delante de un problema de *contextualización*. Si es verdad que el tango en Buenos Aires desempeña un papel similar a aquel del jazz en París, esta nueva función —que no corresponde necesariamente a la función ‘real’ que desempeña dentro de la sociedad argentina— se debe ante todo al contexto mismo de la novela.

Veamos como ejemplo de esta contextualización el principio del capítulo 46. “—Música, melancólico alimento para los que vivimos de amor— había citado por cuarta vez Traveler, templando la guitarra antes de proferir el tango *Cotorrita de la suerte*” (Cortázar 1975: 324). Traveler está citando un verso de *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare. El vecino don Crespo se interesa por la referencia. Ahora, mientras “Talita subió a buscarle los cinco actos en versión de Astrana Marín” (Cortázar 1975: 324), el resto de la compañía, es decir, Oliveira, su amiga Gekrepten y la señora de Gutusso, se ponen a jugar “escoba”.³ Mientras tanto, “aparte del canario Cien Pesos no se oía más que la voz de Traveler que llegaba a la parte de *la obrerita juguetona y pizpireta/ la que diera a su casita la alegría*” (ibid.). Sigue la escoba; canta Traveler. Es ahora el propio narrador que interviene explicándonos que “la cotorrita de la suerte (*que augura la vida y muerte*) había sacado entre tanto un papelito rosa: Un novio, larga vida. Lo que no impedía que la voz de Traveler se ahuecara para describir la rápida enfermedad de la heroína, y *la tarde en que moría tristemente/ preguntando a su mamita: ‘¿No llegó?’* Trán” (ibid.).

Ahora, ¿cuál es la función del contexto para valorar el tango que escuchamos? Notemos, por de pronto, que no hay un solo contexto sino por lo menos tres contextos diferentes:

- Primero, la cita de Shakespeare: el tango que escuchamos como un ejemplo, como la *música melancólica* que pide Cleopatra. El efecto de esta primera contextualización no puede ser sino satírico.

³ “Cierta juego de naipes entre dos o cuatro personas, consistente en alcanzar quince puntos, cumpliendo ciertas reglas. Los naipes se valoran de uno a diez” (*Diccionario de la Real Academia Española*).

- Segundo, la reacción seria y afirmativa de la *vox populi*: “Qué sentimiento —dijo la señora de Gutusso—. Hablan mal del tango, pero no me lo va a comparar con los calipsos y otras porquerías que pasan por la radio. Alcánceme los porotos, don Horacio” (ibid.).
- Tercero, la reacción de los dos intelectuales entre los cuales se encuentra el propio cantor. Ahora bien, significativamente, a primera vista no hay reacción por parte de ellos. Por lo menos, no hay ningún juicio de valor. Traveler, después de cantar, tomando mate, sigue interesándose en la pieza de Shakespeare. “El mundo es fabuloso [...]. Ahí dentro de un rato será la batalla de Actium, si el viejo aguanta hasta esa parte. Y al lado estas dos locas guerreando por porotos a golpes de siete de velos” (Cortázar 1975: 325). El tango parece olvidado.

Hay un cuarto contexto, sin embargo, establecido por el propio texto: “Música, melancólico alimento para los que vivimos de amor”, cita Traveler. El original es más explícito: “Give me some music; music, moody food/ of us that trade of love”.⁴ El melodrama sentimental que vive la *cotorrita de la suerte*, pues, como la respuesta que se da ingenuamente a esta demanda de amor que manifiesta Cleopatra: he aquí una primera lectura del texto sugerida ante todo por el comentario irónico del propio narrador. Equivaldría a la desestabilización de toda jerarquía entre los diferentes niveles de la cultura: la cultura llamada “alta” y la cultura popular desvalorizándose, pues, mutuamente. También es posible, sin embargo, que la demanda de la música como “melancólico alimento” —o sea, “moody food”— nos traiga a la mente —a nosotros, aficionados, como el propio Cortázar o su *alter ego* Oliveira, a la música, digamos, de Duke Ellington— títulos conocidísimos tales como “Mood indigo” o “In a sentimental mood”. Hasta me parece imposible que el verdadero aficionado al jazz, al escuchar el sintagma “music, moody food”, no piense, automáticamente, en Duke Ellington. Lo que se sugiere, pues, es la equiparación, en efecto, de las dos prácticas culturales —el jazz y el tango— de la que hablamos antes, equiparación, sin embargo, que no se presenta como ‘realidad’, sino —conforme a la temática general de *Rayuela*— como ‘búsqueda’, o sea, como gesto *surrealista*.

⁴ Shakespeare: *Antoniuss a Cleopatra*, II, 5.

Por eso, frente a la sugerencia de la equiparación, también queda vigente la experiencia de la diferencia entre las dos prácticas culturales. Si es verdad que en *Rayuela* el propio jazz en sí mismo debe ser considerado como una especie de ‘trampolín’ para la experiencia surrealista, el tango *en sí mismo*, por el contrario, no constituye ningún trampolín. Puede serlo en el futuro, *a condición de que se transforme*. La sugerencia surrealista, pues, no se refiere al tango codificado, al tango sentimental y melodramático tal como le gusta a la señora de Gutusso, cuya forma narrativa encontramos en la autobiografía de Ivonne Guitry, amiga de Carlos Gardel, reproducida en el capítulo 111. La sugerencia se refiere, más bien, a una forma de tango que podríamos llamar –conforme al conocido concepto que se aplica en *Rayuela* al hombre en general– *tango nuevo*.

3. “Trottoirs de Buenos Aires” – tangos nuevos de Julio Cortázar

En 1980, cuatro años antes de su muerte, Cortázar publica en París, junto con Edgardo Cantón –que escribe la música– un disco de tangos con el título *Trottoirs de Buenos Aires*.⁵ De los diez títulos que contiene el disco, seis son cantados. Sólo de ellos me voy a ocupar a continuación, examinando en qué medida corresponden al concepto de ‘tangos nuevos’. Digamos por de pronto que el concepto de ‘nuevo’, al aplicarse a un género con pocas inclinaciones hacia la llamada vanguardia, tal vez suene contradictorio. En efecto, solamente *en cierta medida* los tangos de Cortázar merecen ser llamados ‘nuevos’. Aunque estoy lejos de ser un especialista en la materia, me creo lo suficientemente competente para decir que ni la música de Edgardo Cantón ni el canto de Juan Cedrón se apartan del llamado *código* y tampoco cumplen con los requisitos de una estética de la ruptura. Al contrario, el encanto que producen consiste justamente en que permiten al oyente el *reconocimiento* de

⁵ *Trottoirs de Buenos Aires*. Tangos de Edgardo Cantón y Julio Cortázar. Chantés par Juan Cedrón. Polydor 2473114.

estructuras conocidas.⁶ Se trata, sin embargo, –creo yo– de un efecto intencional. Parece que la consigna del grupo consiste precisamente –contrariamente al evangelio– en echar *vino nuevo en pellejos viejos* (Mt 9, 17). Ahora, si *los pellejos revientan*, tanto mejor para el vino: éste *se derrama*, a lo mejor encuentra un camino para llegar a nuevos consumidores ... Veamos, pues, los *textos* de Cortázar. Vamos a examinarlos bajo dos aspectos: primero, bajo el aspecto temático; segundo, bajo un aspecto estético-formal.

3.1 “Trottoirs de Buenos Aires” – análisis temático

Lo primero que constatamos es que la estructura general de estos tangos que acabamos de señalar –relación entre una música más bien ‘tradicional’ y un texto con tendencias hacia la ‘ruptura’– se repite a nivel textual. Parece que Cortázar, desde el punto de vista de la temática en general, no está buscando ninguna originalidad. Lo que llama la atención, por el contrario, es la afirmación del *código*, o sea, del repertorio temático tradicional del género. Se trata, sin embargo, sólo de un primer paso: si hay afirmación al principio, la ruptura sigue inmediatamente. Así, “Medianoche, aquí” entona el tema ‘existencialista’ –según la clasificación corriente– habitual en muchos tangos: “Es siempre medianoche aquí,/ vivimos en una honda oscuridad,” se dice en los primeros versos. La quinta estrofa, sin embargo, después de ponderar, exhaustivamente, el paradigma de las oposiciones tradicionales –*medianoche* vs. *mediodía*, *oscuridad* vs. *luz*, *ayer* vs. *ahora*–, se decide, dirigiéndose al presumible oyente ‘criollo’, por la actitud contraria, es decir, la *esperanza*: “Hermano criollo abrí/ grandes los ojos,/ la esperanza, véla aquí,/ jineteando un potro.”

En los tangos siguientes, la oposición –según la temática general– cobra diferentes matices. “Tu piel bajo la luna” entona un tema que

⁶ Tal vez, es necesario matizar el juicio. Agradezco a David Lagmanovich sus observaciones críticas al respecto durante el debate. Comentando las frases que preceden, David se negó a aceptar la tesis del pretendido *conformismo* de la música de Edgardo Cantón. Lo que destaca en las composiciones de Cantón –según David– es, sobre todo, una fuerte dosis de “intertextualidad”, juicio que podría extenderse también sobre los textos del propio Cortázar.

volvemos a encontrar –en su forma general– en otros textos también, es decir, el ‘eterno’ tema del amor. “Desnuda se entregó/ cuando mi voz/ buscó su piel/ bajo la luna [...]”. Ya los primeros versos, sin embargo, refiriéndose al deseo del hombre por la mujer, se apartan sensiblemente del código tradicional. Parece que el amor tematizado aquí ha dejado de estar conforme al modelo ambiguo del amor *machista*, amor basado en la desigualdad, el deseo de dominación del uno sobre el otro, amor en el fondo egoísta y por eso, muchas veces, marcado por la debilidad y la impotencia. El título general de ese amor, más bien, sería el del *erotismo*,⁷ experiencias de amor –según George Bataille– fundamentalmente transgresivas, experiencias de amor donde el encuentro mutuo de los individuos equivale a experiencias místicas de trascendencia, o sea, del abandono mutuo en el placer: “Ritmo de delirio/ la oscuridad,/ los cuerpos buscan/ su más allá.”

La transgresión del amor machista está presente, en términos aún más explícitos, también en “La camarada”. En vez de prestarse como instrumento pasivo a la satisfacción del deseo machista, la “camarada” es un individuo, dueño de todas las facultades humanas, pero sobre todo también de aquellas de negarse, de decir *sí* o *no* y hasta de equivocarse; y, por todo eso, es la amada:

“Claro que sos mi camarada/ porque sos la que dice no, te equivocaste,/ o dice sí, está bien, vayamos./ Y porque en vos se siente que esa palabra es una/ lenta, feliz, necesaria palabra.”

A primera vista, la situación en “Java” es diferente. El título se refiere a la expresión francesa “partir en java”, que sirve de estribillo: “C’est la java de celui qui s’en va/ c’est sa java, c’est ma triste java.” ¿Qué es la “java”? La definición francesa que he encontrado, dice: “sortir avec l’idée de s’amuser sans retenue”, expresión que equivale, si no me equivoco, más o menos a lo que la gente de Buenos Aires suele llamar “irse de joda”. Lo importante aquí, sin embargo, consiste en que la camarada esta vez ha decidido irse *sola*, sin el amante. Éste se queda en casa, solo con su “triste java”. Estamos, pues, frente a un tema recurrente, tema de innumerables tangos: el del amante abandonado. Según el código, el amante se queda atrás por culpa de la mujer. Por

⁷ Cfr. Bataille (1957).

eso, normalmente, está lleno de “rencor” como dice el conocido tango de Luis César Amadori. Hay pocas excepciones a esta regla, entre ellas el sarcástico tango de Juan Bautista Abad Reyes “¿Te fuiste? Ja ... Ja ... Que te vaya bien [...]”.⁸ En Cortázar, por el contrario, ningún rencor, ningún sarcasmo, ninguna acusación; sólo el dolor de la separación:

“Nos quedaremos solos y será ya de noche/ Nos quedaremos solos mi almohada y mi silencio/ y estará la ventana mirando inútilmente/ los barcos y los puentes que enhebran sus agujas.”

Para entender la desgracia de la “java”, es preciso tener en mente su contrapunto, es decir, el concepto del amor transgresivo que encontramos en los otros textos.

También los dos restantes tangos recuerdan una temática presente en lo que he llamado el *código*, es decir, el gesto nostálgico hacia el terruño. Así, la primera estrofa de “Veredas de Buenos Aires”:

“De pibes la llamamos la vadera [¡sic!]/ y a ella le gustó que la quisiéramos./ En su lomo sufrido dibujamos/ tantas rayuelas.”

O también “La cruz del sur”:

“Vos ves la Cruz del Sur/ y respirás el verano con su olor a duraznos/ y caminás de noche/ mi pequeño fantasma silencioso/ por ese Buenos Aires.”

Pero también aquí está presente la ruptura: “A mí me tocó un díairme muy lejos/ pero no me olvidé de las vederas [...]”, comienza la tercera estrofa de “Veredas de Buenos Aires”. El sujeto que habla está en el ‘exilio’. Poco importa si se trata de un exilio voluntario o forzado. Es exiliado y sigue siéndolo en el futuro. Por eso, no cae en la trampa de creer que un día será posible volver a sus orígenes, de reintegrarse a lo que llamamos *identidad*. En “La cruz del sur” la misma idea se expresa con más claridad:

“La cruz del sur el mate amargo/ Y las voces de amigos/ usándose con otros./ Me duele un tiempo amargo lleno de perros y desgracia/ la agazapada convicción de que volver es vano.”

⁸ Reichardt (1984: 364 s.).

Hasta “la muerte se viste de distancia”, se dice en la estrofa siguiente, “para llegar de a poco, lenta, interminable,/ como una melodía que se resuelve al fin/ en humo de silencio”. La identificación con el terruño, pues, *a distancia*; la presencia como la copresencia del olvido y de la memoria; la identidad como la experiencia irrevocable de la diferencia: he aquí un motivo recurrente que, sin dominar en absoluto el resto de los motivos presentes en estos textos, está lo suficientemente marcado como para producir un matiz temático que significa, frente al repertorio codificado del género, *ruptura*.

3.2 “*Trottoirs de Buenos Aires*” – aspectos estético-formales

Veamos ahora el nivel estético-formal de los textos. Al respecto, es preciso distinguir tres niveles: el nivel discursivo, el nivel lingüístico y el nivel poético. Voy a limitarme, sin embargo, a unas breves observaciones. Digamos por de pronto que aquí también, en el plano estético-formal, lo que destaca es la mezcla entre elementos tradicionales y elementos que, frente al llamado *código* del tango, aparecen como *ruptura*.

3.2.1 El nivel discursivo: No cabe duda de que Cortázar, en lo que se refiere al nivel discursivo, ha utilizado ampliamente el repertorio clásico del género. Hay el apóstrofe a la mujer amada; hay monólogos y reflexiones del sujeto masculino, quien nos comunica su pena y su alegría y que a veces también –aunque raramente– se presenta como narrador. Si hay *ruptura* a ese nivel, ésta no consiste en la invención de nuevas formas, sino en la manera rigurosa en que todas estas formas, a veces, se presentan mezcladas. Veamos, como ejemplo, los últimos versos de “Tu piel bajo la luna”:

“Nunca morirá el placer
de perder al encontrar –
Piel de mujer, grito azul
cuando un beso la hace vivir –
Y en mi pecho, el estallar
de un rosal para tu jardín –

Desnuda se entregó
cuando mi voz
buscó su piel
bajo la luna.”

Constatamos, primero, –gracias a la presencia de elementos que en la lingüística se llaman “deícticos” tales como “*tu* jardín” y “*mi* voz”– la copresencia del sujeto masculino y su destinataria femenina. Al mismo tiempo, sin embargo, el *yo lírico* del texto también se presenta como *narrador* porque nos explica –sirviéndose del pretérito– que “Desnuda se *entregó*/ cuando mi voz/ *buscó* su piel/ bajo la luna.”

Es evidente, pues, la tentativa del texto de transgredir las pautas tradicionales de la expresión poética por medio de la mezcla intencional de formas heterogéneas del discurso poético. El efecto producido por esta mezcla consiste en la copresencia de tres perspectivas diferentes.

3.2.2 El nivel lingüístico: Indudablemente Cortázar es uno de los mejores conocedores de lo que el joven Borges ha llamado “el idioma de los argentinos”. Llama la atención, por eso, que en sus tangos renuncie a hacer gala de idiomatismos o de argentinismos. El lunfardo –tan caro a ciertos poetas del tango-canción– prácticamente está ausente. Por otra parte, sí se indica claramente que la norma del idioma de los argentinos, en el ámbito en que nos encontramos, queda en vigor. El primer indicio es el empleo recurrente del llamado voseo: “Claro que sos mi camarada/ porque sos más, sos siempre más” (“La camarada”). El voseo también está presente en versos más complicados donde, además, volvemos a encontrar la mezcla de perspectivas que acabamos de mencionar:

“El río se borró, mi amor,
y al filo de sus aguas te vas vos.
Caranchos de agonía están
comiéndose mis ojos, ya.”
 (“Medianoche aquí”)

Otra señal de identidad lingüística se manifiesta al nivel metafórico. Se trata de un conjunto de metáforas de origen ‘gauchesco’. Veamos, al respecto el apóstrofe, dirigido en “Medianoche aquí” al “hermano

criollo”, de tener esperanza, donde se utiliza el vocabulario del mundo de los caballos:

“Hermano criollo abrí
grandes los ojos,
la esperanza, véla aquí,
jineteando un potro –

Clavale las espuelas, ya,
soltale a media rienda en la ciudad,
no habrá mas medianoche, aquí,
volverá el claro tiempo de vivir.”

Otro ejemplo: en “Veredas de Buenos Aires”, el yo lírico viste ostensiblemente el calzado de los gauchos: “Aquí o allá las siento en los *tamangos*/ como la fiel caricia de mi tierra.” Tanto el voseo como –más aún– la presencia del vocabulario gauchesco indican el *código*. Son señas de una identidad –digamos– del terruño. Existe, sin embargo, también el procedimiento opuesto: paralelamente a la multiplicación de perspectivas que se manifiesta al nivel discursivo, hay también la multiplicación de *voces* y de *lenguas*. Ya hemos visto que el sujeto que se manifiesta en “Veredas de Buenos Aires” y en “La cruz del sur” nos habla desde el exilio. Se trata, además, de un sujeto que tiene la “convicción de que volver es vano” (“La cruz del sur”). Si nos dice, pues, que “De *pibes* la llamamos la *vedera*”, ni la expresión coloquial “pibes” ni el famoso *vesre* –juego de palabras que consiste en la inversión de sílabas, muy usual, por ejemplo, en el llamado “sainete criollo”– indican necesariamente la lengua practicada por el sujeto actualmente. Éste, más bien, cuando no nos comunica sus recuerdos, sino que nos habla de sus sentimientos actuales, también –además de ‘porteño’– habla corrientemente en francés. Entonces, su destino de amante abandonado efectivamente es “la java de celui qui s’en va”. Sólo la expresión francesa, pues, –y no la “joda” argentina– es capaz de expresar su estado de consciencia de manera ‘auténtica’. En esta perspectiva, también el *vesre* en “Veredas de Buenos Aires” cambia de significación. Notemos que las “veredas”, dentro del texto, sólo se denominan en forma de *vesre*: “A mí me tocó un díairme muy lejos/ pero no me olvidé de las vederas.” La frase se repite: “pero no me olvidé de las vederas.” Es como si las veredas reales, por medio del

tiempo y del recuerdo, se hubieran conservado –petrificada, por decirlo así– sólo en su forma invertida. Ya no son las veredas ‘auténticas’, reales, sino las veredas del recuerdo. Las auténticas –ahora– son los *Trottoirs* de Buenos Aires.

3.2.3 *El nivel poético*: Veamos –para terminar– el nivel poético de estos tangos. También en cuanto a los procedimientos poéticos existen dos grupos: los que afirman las estructuras generales del género y los que contribuyen a su *transformación*. Aunque es difícil separarlos, me interesan, claro está, sobre todo los segundos. Procedimientos poéticos: es cierto que el concepto se presta a malentendidos; suena a tecnicismo. Sin embargo, me parece que es insustituible. Lo adopto, pues, siguiendo la tradición del formalismo ruso. Los procedimientos poéticos de una obra literaria: esto es, o bien el conjunto de las estructuras poéticas, o bien sólo una parte de ellas, una microestructura, muy parecida –en este caso, sí– a un procedimiento técnico. Voy a enumerar algunos de estos procedimientos que he encontrado.

Veamos, primero, un ejemplo de procedimientos que conciernen a la ‘macro-estructura’ poética. Se trata de la equiparación, en “La cruz del sur”, entre la situación del exiliado definitivo que tiene la “convicción de que volver es vano” –y que ha comprendido que hasta “la muerte se viste de distancia”– con la situación del que extraña a una mujer inalcanzable:

“Extraño la Cruz del Sur
cuando la sed me hace alzar la cabeza
para beber tu vino negro medianoche.
[...]

Extraño tu voz
tu caminar
conmigo por la ciudad.”

Sería erróneo decir que el uno es sólo la metáfora del otro. Las dos realidades se acercan la una a la otra, *sin sustituirse*. El mensaje que se comunica, pues, sería el de una sensación –en última instancia– *positiva* de situaciones marcadas por la distancia y la enajenación penosa. Así, gracias a la equiparación con la situación *resignada* del exiliado voluntario, la situación estereotipada del hombre que extraña a la mujer

–eterno tema del *código*– está exonerada, virtualmente, de todo falso dramatismo. La situación del exiliado, por el contrario, se viste de matices existencialistas cuyas aporías no se reducen a medidas técnicas como cambios de lugar. Es por eso que el sujeto en la primera estrofa se dirige a su *alter ego* llamándolo “mi pequeño *fantasma* silencioso”.

El hecho de que esté practicando –en muchos respectos– una escritura que podríamos llamar ‘popular’ no lleva al poeta, sin embargo, a olvidarse de los alcances de la poesía moderna. Así, en “Tu piel bajo la luna”, la sensación del encuentro erótico se ve intensificada por elementos de una escritura sinestética practicada, en su tiempo, por los simbolistas:

“Desnuda se entregó
cuando mi voz
buscó su *piel*
bajo la *luna*.”

El carácter ‘total’ de la *entrega* (¡por parte de los dos!) se simboliza, pues, en una sensación donde están implicados en un solo movimiento: el oído, el tacto y la vista.

Me parece, sin embargo, que es en “La camarada” donde esta técnica del juego poético puesta al servicio de la expresividad humana alcanza un grado máximo de intensidad:

“Claro que sos mi camarada
porque sos más, sos siempre más.
[...]
Claro que sos mi camarada
porque sos la que dice no, te equivocaste,
o dice sí, está bien, vayamos.
Y porque en vos se siente que esa palabra es una
lenta, feliz, necesaria palabra.
Hay cama en camarada,
y en camarada hay rada,
tu perfume en mis brazos,
tu barca anclada al lado de la mía.”

La destinataria a la cual se dirige el texto es la tercera mujer de Cortázar, la joven canadiense *Carol Dunlop* que lo acompañó en los últimos años de su vida y que lo precedió, sin embargo, en la muerte. El

testamento escrito por los dos, pero editado sólo por Julio, son *Los autonautas de la cosmopista*. El procedimiento poético dominante que está en la base del pequeño texto es el anagrama. Claro que “claro”, la primera palabra del texto, es *Carol*. “*Carol* que sos mi camarada”, etc. Ya hemos visto, como uno de los resultados del “análisis temático”, que en el centro del texto se encuentra una proposición concerniente al modelo habitual —es decir, “machista”— del amor. Se trata de transformarlo en un modelo para el que la lengua de Cervantes, hasta ahora, no proporciona un concepto adecuado. En alemán lo tenemos. Se habla de la *Partnerschaft*; en francés tenemos *partenaire*, galicismo que se encuentra también en algunos diccionarios españoles. El término en sí, sin embargo, hace falta. Creo que es la idea de la *Partnerschaft* la que está detrás de la imagen de la “camarada” dibujada en el texto. Pero, ¿qué es —en español— “la camarada”?

Según el *María Moliner*, parece que *la* camarada no existe porque el término sólo es aplicable “con respecto a un hombre” denominándose así el “otro que le acompañaba y vivía en su compañía”. Los autores del *Diccionario de la Real Academia* están más avanzados. Han estudiado (igual que Cortázar) la etimología. Saben que la palabra viene “de cámara, por dormir en un mismo aposento”. Pero el resultado de ese saber es el mismo. Sólo hay camaradas masculinos: los que andan “en compañía con otros, tratándose con amistad y confianza”, en especial “correligionarios”, o sea, “compañeros” de “partidos políticos y sindicatos”. El/la camarada, pues, —según los diccionarios— no tiene que ver nada con los matrimonios u otras relaciones consagradas entre hombres y mujeres.

Ahora bien, “hay cama en camarada”, dice Cortázar, “y en camarada hay rada”. Lo que esto significa se explica en los versos que siguen: “tu perfume en mis brazos, / tu barca anclada al lado de la mía.” La “cama”, creo yo, no necesita explicación. Pero, ¿qué es la “rada”? “Bahía, enseada, donde las naves pueden estar ancladas al abrigo de algunos vientos”, dice el *Diccionario de la Real Academia*. Una rada, pues, es un puerto en forma de *seno*. Parece que es difícil salir del machismo sobre todo cuando Cortázar, en el último verso, se refiere a “tu barca anclada al lado de la mía”. He encontrado, sin embargo, la manera de absolverlo. No sé lo que piensa Cortázar *ahora*, pero estoy seguro que *en vida*, la idea le hubiera gustado. Como no sabía exactamente lo que significaba “rada”, he visto la traducción francesa que se encuentra en el disco:

“Il y a lit en allié”, dice la traducción (no se entiende muy bien por qué Carol, a quien se debe la traducción, ha transformado la “camarada” en una “aliada”, debe ser porque hay “lit” en “alliée” ...), “et rade en camarade”. No había avanzado mucho, porque tampoco conocía muy bien la expresión “rade”. “Rade”, explica ahora el *Petit Robert*, es un “bassin naturel de vastes dimensions, ayant issue vers la mer et dans lequel les navires peuvent trouver un bon mouillage”. Ya todo lo sabíamos, más o menos, gracias a las informaciones del *Diccionario de la Real Academia*. Pero en el *Petit Robert* hay todavía una información suplementaria. Existe la expresión coloquial “en rade”, por ejemplo “laisser en rade”, lo que significa “l’abandonner”. Ahora bien, en este caso, el verso en cuestión —“hay cama en camarada,/ y en camarada hay rada”—, además de su aparente significado edificante, cumpliría la función de mal augurio, el de la inminente y siempre posible separación definitiva de los dos amantes. Si es difícil salir del machismo, tampoco es fácil salir del mundo del tango. ¿Qué les parece?

Bibliografía

- Bataille, George (1957): *L'érotisme*, Paris.
Cortázar, Julio (¹⁸1975): *Rayuela*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
Reichardt, Dieter (1984): *Tango. Verweigerung und Trauer. Kontexte und Texte*, Frankfurt (= stb 1087).